

Peter Paul Rubens: Die Rolle seines Skizzenstils für die Entwicklung seiner Malerei

Hubala, Erich

Veröffentlicht in:
Abhandlungen der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 42, 1990/91,
S.85-126



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

Peter Paul Rubens: Die Rolle seines Skizzenstils für die Entwicklung seiner Malerei

Von **Erich Hubala**, München

(Eingegangen am 12.8.1991)

Aus der Praxis der Maler Ölskizzen bei der Vorbereitung ihrer Gemälde anzufertigen entwickelte Rubens seinen eigenen Skizzenstil als persönliche, durch konventionelle soziale Rücksichten noch nicht gelenkte Äußerung seiner Bildvorstellung. Und zwar anders als bei Zeichnungen als eine koloristische Äußerung. Denn seinen Skizzenstil kennzeichnet eine unauflösbare Einheit des farbigen Grundes mit der bewegten Konfiguration, für die ein hohes Maß an Transparenz auffällig ist. Das Ganze des Farbbildes wird dynamisiert, also gekräftigt. Die Malstruktur erstarrt nicht, sondern verflüssigt sich und ebenso dominieren in der Konfiguration die Bewegungsmotive und Richtungsimpulse.

Um 1618/1620 ist dieser Skizzenstil voll ausgebildet. Er wirkt von nun ab verschiedentlich als Stimulans für eine Lockerung der Malweise und für eine allseitige anschauliche Vergleichlichkeit der Farbigkeit und geht schließlich nach 1630 im Kolorit der eigenhändigen Landschafts- und Figurenbilder des späten Rubens auf, in dem seine prinzipiellen und entwicklungsträchtigen Eigentümlichkeiten aufgehoben sind. Zwar verliert er dabei jenes Merkmal, das für die Anfänge des Skizzenstils bei Rubens wie für alle Ölskizzen der Zeit scheinbar ausschlaggebend gewesen ist, nämlich das, was landläufig als das „Skizzenhafte“, das „Skizzieren“ in Zeichnung und Malerei bezeichnet wird, behält aber die Hauptsache, nämlich die farbige Vision der Bildeinheit mit der ihr eigentümlichen Einbettung aller Buntfarben in einen Grund. Das ist eine Erscheinungsweise des farbigen Bildes, die erst im 18. Jahrhundert ein spontanes Ende fand und zwar hauptsächlich bei den großen Freskanten dieser Epoche. Wir dürfen den Skizzenstil des Rubens deshalb als wichtigsten Faktor der Entwicklung seiner Malerei auffassen und als einen künstlerischen Nachlaß von großer entwicklungsgeschichtlicher Tragweite.

Das ist in Kürze meine Auffassung vom Skizzenstil des Rubens, die ich Ihnen heute erläutern und an Beispielen demonstrieren will.

Es geht also in meinem Referat um die Ölskizzen des Rubens [1] nur insofern, als sie seinen Skizzenstil veranschaulichen, nicht um den Kunstgegenstand Ölskizze oder um die mit der praktischen Verwendung zusammenhängenden Fragen, die in den vergangenen fünfzig Jahren so erfolgreich und ausgiebig erörtert wurden [2]. Den Terminus Ölskizze fasse ich zunächst so weit auf wie Julius Samuel Held in seinem Corpus der Ölskizzen von Rubens 1980 [3]. Die notwendige Einschränkung und die Unterscheidung von *Bozetto* und *Modello* ergibt sich aus meinen Demonstrationen, für die ich nur solche Ölskizzen von Rubens heranziehen werde, die mir im Original bekannt

sind. Unter Konfiguration verstehe ich die jeweils verwirklichte Anordnung aller Figuren und beweglichen Gegenstände im Bilde [4]. Mit dem Terminus Kolorit bezeichne ich die farbige Erscheinungsweise aller dargestellten Figuren und Sachen als Bild im Anschluß an Ernst Strauss, den Neubegründer koloritgeschichtlicher Untersuchungen. Ihm widme ich in dankbarer Erinnerung auch diesen Versuch [5].

I. Der Skizzenstil des Rubens

Was ich darunter verstehe, habe ich am Beispiel der Frankfurter Ölskizze für die Augustinermadonna eingehend dargelegt [6]. Ich resümiere das Wichtigste kurz (Abb. 1).

Das Besondere der Ölskizze im Städel, die zweifellos früh in der Entstehungsgeschichte der 1628 vollendeten Augustinermadonna anzusetzen ist, beruht darin, daß wir aufs Bestimmteste den Eindruck empfangen, daß sich auf der Bildtafel der Malvorgang selbst verkörpert, daß es so ist, als sei der Maler noch nicht weggegangen, als wäre er noch da, als würden wir auf der kleinen Bildtafel vor uns nicht nur das Ergebnis seiner planenden Tätigkeit dokumentiert finden, sondern diese Tätigkeit selbst. Wir sehen den Malvorgang des Rubens.

Dieser faszinierende Eindruck kann nicht hinreichend durch das Fehlen all der Merkmale erklärt werden, an die wir bei Gemälden des 17. Jahrhunderts gewöhnt sind. Er beruht auch nicht vornehmlich auf Farbe, wie man sagt, sondern auf der Malerei des Rubens. Wir sehen Rubens beim Malen, nicht die Ausführung seiner Malerei als Gemälde – wenn ich mich so ausdrücken darf.

In diesem wichtigen Punkt wirkt die Ölskizze in Berlin, die wir im Unterschied zum Bozzetto in Frankfurt als einen Modello für die Augustinermadonna einzustufen haben und der gewiß später als die Frankfurter Skizze entstanden ist [7] anders, nämlich als ein kleines fertig gemaltes Bild (Abb. 2). Der Modello zeigt nicht nur viel mehr farbige Details, sondern einen anderen Erscheinungszustand der Malerei als der Bozzetto im Städel, wo sich die einzelnen Figuren als Glieder einer Konfiguration so klar nicht voneinander sondern wie auf der Berliner Tafel.

Um den hauptsächlichsten Unterschied sofort zu benennen sage ich: Auf dem Bozzetto entstehen die Figuren aus dem farbigen Grund und bleiben mit diesem auch anschaulich verbunden. Auf dem Modello erscheinen die Figuren vor einem Hintergrund. Der farbige Grund also, seine Malweise und sein spezifisches Verhältnis zur Konfiguration ist es, was für den eigentümlichen, von mir umschriebenen Eindruck der Frankfurter Skizze ausschlaggebend ist und der auf der Berliner Tafel schon in einen Hintergrund verwandelt wurde, wie wir ihn von Bildern der nachmittelalterlichen europäischen Malerei zu sehen gewöhnt sind, der stellenweise verstellt wird und der die Erscheinungsweise des noch Beweglichen, noch nicht Fixierten des Bozzetto verloren hat, jedenfalls nicht mehr in dem durchgehenden Ausmaß wie der Bozzetto besitzt.

Auf der Skizze in Frankfurt gibt es keinen Hintergrund. Der Grund ist etwas Schwelendes, sozusagen Elastisches. Er ist „tief“, gewiß, aber man kann nicht sagen, daß er so oder so tief sei oder behaupten, daß die Figuren vor ihm seien. Er ist auch nicht monochrom, wie oft gesagt wird. Wir müßten vielmehr sagen, er sei duo-chrom. Denn



Abb. 1:
Rubens, Skizze für die Augustinermadonna



Abb. 2:
Rubens, Modello für die Augustinermadonna

der locker aufgebürstete Ockerton läßt die hellgrau-weiße Untermalung durchschimmern, wir sehen keine Farbfläche, sondern gemaltes Zusammenschimmern von unbunten Farben. Dieses noch Unbestimmte des Farbgrundes konstituiert den Skizzenstil des Rubens und legitimiert auch unsere metaphorische Wendung vom Malvorgang, der sich auf der Skizze darstelle.

Nicht aber der erwähnte technische Sachverhalt allein, nämlich die weiße Grundierung der Tafel und die darauf angebrachte hellgraue oder bräunliche Imprimitur erzeugen das beschriebene Phänomen. Wir brauchen nur eine Photographie der Rückseite der Frankfurter Skizze heranzuziehen, wo große Teile der Imprimitur noch unbearbeitet geblieben sind (Abb. 3), um zu erkennen, daß erst die darauf angebrachte Figurenzeichnung, die Konfiguration also, räumliche Wirkungen aus dem Farbgrund hervorholt. Das Verhältnis Grund und Figur entspricht hier also nicht dem dekorativen in der Malerei um 1900, wo es um ein Muster geht, das auch umgekehrt werden kann und das thematisch nicht zu begründen ist. „Grund“ in dem beschriebenen Sinne entsteht auf dem Rubens-Bozzetto erst in Verbindung mit der vom Pinsel gemalten Konfiguration, die sich im Grund, nicht vor einem Hintergrund, darstellt. Und das bleibt auch dort so

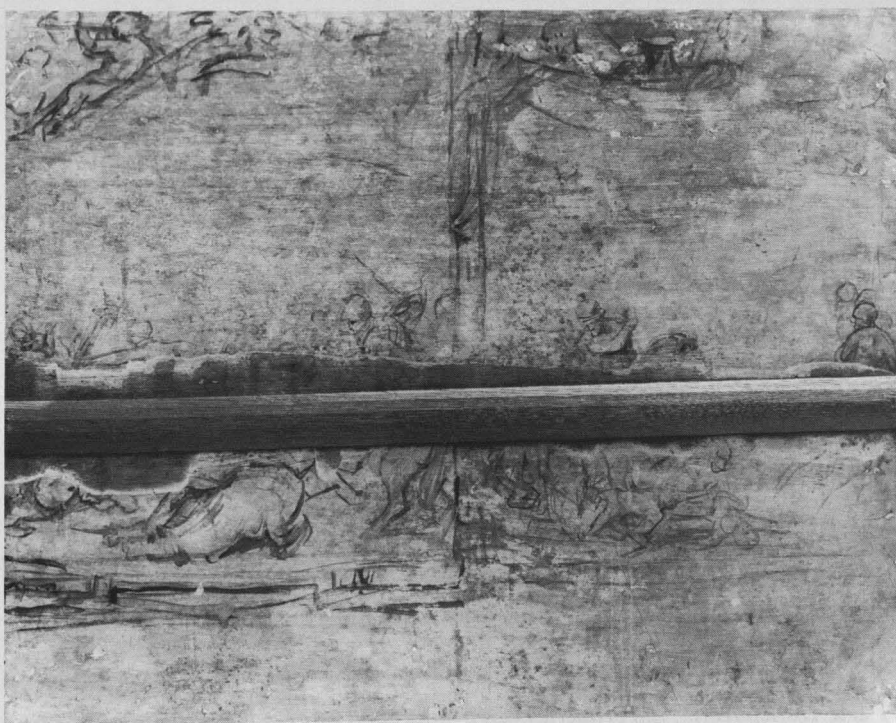


Abb. 3:
Rubens, Rückseite der Skizze Abb. 1

(wir kehren wieder zur Vorderseite der Skizze im Städel zurück, Abb. 1), wo Rubens Buntfarben in geringer Sättigung zur Hilfe nimmt: Rosa, Ocker, Grün oder Gelb. Denn die aufgetragenen Farben lösen sich nicht ab vom Grund, sie bleiben diesem gegenüber transparent. Die Transparenz [8], die ja schon aufgrund der beschriebenen Malweise für den Farbgrund manifest ist, ist eine Voraussetzung für den Eindruck des noch Beweglichen, Atmenden des Skizzenstils, sei es aufgrund des nicht oder nicht ganz deckenden Farbauftrags, sei es wegen des ausgedehnten Farbgrundes, der ja immer mitgesehen wird bei der Betrachtung dieser kleinen Bildtafel, oder wegen der fehlenden Konturen, an deren Stelle meistens nur Farbränder oder Farbnerven, wie ich sage, zu sehen sind.

Wegen dieser optimalen Durchsichtigkeit ist eine Klassifizierung dieser Malerei als einer Grisaille mit Buntfarbensmuck nicht hilfreich, denn eine solche Formulierung trennt Zusammengehöriges und mißdeutet auch, wie ich meine, die Praxis der Grisaille, die ja grundsätzlich eben nicht monochrom ist. Ebenso wenig Erkenntnis fördernd ist der Vergleich mit einer Zeichnung auf grau oder braun getöntem Papier, denn in solchen Fällen wirkt die Tönung als Hintergrund wegen der Abgeschlossenheit und der Gleichmäßigkeit der Tönung.

Bringen wir nun unsere Auffassung auf den Begriff!

1) Die Farbhelle als spezifische Form des Helldunkels,

so nenne ich die bildprägende Wirkung des Farbgrundes. Die Farbhelle ist nicht blaß. Blaß meint eine spannungslose, ausgelaugte Helligkeit. Die Farbhelle des Rubens aber ist voll Energie, spannungsvoll und elastisch und zwar aufgrund eben der Malerei. So wie etwa das Leisespielen einer Musik dazu zwingt, die Konzentration von Kraft und rhythmischer Prägnanz zu steigern, so veranlaßt die Farbhelle des Rubens unsere Aufmerksamkeit zu steigern, „genauer“ hinzusehen und damit unsere Bereitschaft, die Konfiguration deutend zu beleben, zu intensivieren. Ich habe das seltene deutsche Wort Farb-Helle deshalb gewählt, um dem Mißverständnis vorzubeugen, es handle sich hier um etwas Helles im Gegensatz zu etwas Dunklem. Nicht Hell oder Dunkel wird durch diese Farbhelle erzeugt, sondern jene merkwürdige, aber manifeste optische Erscheinung, die Ernst Strauss das „Helldunkel“ der nachmittelalterlichen europäischen Malerei nannte im Gegensatz zum Auftreten der Farbe im 19. und im 20. Jahrhundert [9].

2) Die plastische Durchbildung des Helldunkels

Damit wird die eminent formsuggestierende, richtungsweisende Pinselmalerei des Skizzenstils gemeint, die wir noch eingehend am Beispiel der Ölskizzen von Rubens für den Medizizyklus erläutern werden.

3) Die Transparenz, die relative Durchsichtigkeit des Farbgebildes

Die beschriebene Wirkung der plastischen Konfiguration in der Farbhelle des Skizzenstils von Rubens kann sich ja nur deshalb entfalten, weil die Farbe durchsichtig bleibt

und durch ihre Schattenhaftigkeit sich einer durchgehenden Vergleichlichkeit darbietet, die wir ganz spontan als „Bild“ auffassen. Wegen solcher Transparenz der Rubensmalerei gewinnt die Sensation „Farbe = Colour“ Oberhand über die Sensation „Farbe = Paint“ [10].

Wir sehen also:

Im Skizzenstil probiert Rubens das Verhältnis von Konfiguration zum ganzen Bildfeld aus und bestimmt es als eine koloristisch nicht auflösbare Einheit. Das Resultat gleicht dem später ausgeführten Gemälde keineswegs im Sinne von Komparativen, etwa: blasser als, oder: weniger bunt als usw. Vielmehr haben wir etwas grundsätzlich anderes vor Augen, das sich gut durch negative Feststellungen umschreiben läßt. Keine deckenden, den Grund zum Hintergrund verfestigenden Buntfarbenflächen. Keine scharfen koloristischen Spannungen zwischen bunten und unbunten Farben. Keine gleichmäßige oder gleichförmige Malerei der Figuren, die im Gegenteil verschiedene Ausführungsstadien zeigen, was ganz eindeutig auf die thematische Komponente der Malerei hinweist. Keine schon fixierten Distanzbeziehungen zwischen den Figuren und den Figuren und dem Grund, aber sehr genaue Bewegungsfaktoren und Richtungsweiser in der Form der Pinselzeichnung.

II. Der Skizzenstil des Rubens ist nichts Selbstverständliches, sondern eine persönliche Schöpfung des Malers

Daß der Skizzenstil von Rubens nicht ausschließlich und hinreichend aus den besonderen Bedürfnissen der Ölskizzenpraxis entstanden gedacht werden kann, beweist nichts besser als die Tatsache, daß die frühesten Ölskizzen des Malers, die er nach dem Vorbild seines Lehrers Otto van Veen und aufgrund von Anregungen in Venedig schon vor 1615 pflegte, das Bozzettieren noch unter einer vollständig ausgeführten Buntfarbenmalerei mit vollständig ausgemalten Figuren verhüllen. Es sind Modelli im Sinne der damaligen Fachsprache, de facto sind es kleine vollständig ausgemalte Fassungen großer Gemälde [11]. Das ist z. B. der Fall bei der „Vallicella-Madonna, von Engeln verehrt“ (Abb. 4) und bei der „Beschneidung“, den beiden Ölskizzen in der Galerie der Wiener Akademie, aus der Zeit von 1607/1608, bzw. 1605/1606 [12]. Das Fehlen des Skizzenstils auf diesen Ölskizzen heißt nicht, daß wir eine geringere malerische Erfindungskraft vor uns hätten, im Gegenteil. Die Delikatesse der Gewandfarben auf der Beschneidung z. B., die Modulation der beleuchteten Engelsleiber auf beiden Skizzen, die Korrespondenz von Weiß mit Gold, die Nutzung des Glanzes, all das spricht von dem durch die venezianischen Erfahrungen lebhaft aufgeregten Imaginationsvermögen des Malers Rubens.

Einen trefflichen Beleg für dies Vermögen liefert der Modello im Museum von Groningen mit der Darstellung der Epiphanie, den Rubens wahrscheinlich im Winter 1609/1610 für das große Leinwandbild malte, das zunächst im Rathaus von Antwerpen und seit 1612 in Spanien, heute im Museo del Prado zu sehen ist (Abb. 5). Auffallend sind die langen Gestalten mit den relativ kleinen Köpfen, was gut zeitlich zu den Ölskizzen für die Außenflügel des Kreuzaufrichtungs-Altars, jetzt im Dulwich-College,



Abb. 4:
Rubens, Modello für die Vallicella-Madonna

paßt [13]. Koloristisch höchst bemerkenswert ist das Nebeneinander von zwei verschiedenen Lichtquellen und ihrer Wirkung im Bilde: Hinten der Fackelbrand bei dem Königstroß, dessen Farbe nicht nur mit dem reichlichen Gold in den Gewändern vorne, sondern auch mit dem Inkarnat der braungebrannten Burschen am rechten Bildrand konsoniert. Links aber das kleine, von der Mutter noch am Wickelband gehaltene Jesusbaby, das sich als Lichtquelle darstellt, die, von rosa Reflexen umringt, ein weißes Zentrum besitzt. Auch diese Beleuchtung ist ganz koloristisch aufgefaßt, wie z. B. der Mantel des Josef zeigt, dessen Ocker schon in Mitleidenschaft gezogen wurde. Also schon hier auf dieser Ölskizze, die auch auf der Braunschweiger Ausstellung 1984 zu sehen war [14], ein thematisch genau kalkuliertes Kolorit mit virtuoson Farbeffekten –, aber kein Skizzenstil. Tiefe dunkle Schatten sondern die Figuren voneinander, die Buntfarben mit dem prächtig aufgerichteten Rot des stehenden Königs dominieren, nicht aber jener eigentümliche Zusammenhang von Grund und Konfiguration des Skizzenstils.

Diesen Skizzenstil sehen wir dagegen voll ausgebildet auf der Ölskizze im Museum von Brüssel, auf der Rubens die Marter der 10.000 Jungfrauen und der hl. Ursula dargestellt hat (Abb. 6). Der Kontrast zum Modello in Groningen könnte nicht schärfer sein (Abb. 5). Manifest ist auf der Ursulamarter in Brüssel [15] die graublaue Farbhelle.



Abb. 5:
Rubens, Modello für die Große Epiphanie

Sie dominiert nicht nur in dem oberen Teil der kleinen Tafel, sondern auch in den Gewändern der Frauen und in dem oft blau verschatteten Inkarnat der Hingemordeten. Der Grad der Ausführung ist keineswegs auf dem Bilde gleich. Die Krieger rechts, wie



Abb. 6:
Rubens, Marter der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen

überhaupt alles am rechten vorderen Bildrand, zeigen eine größere farbliche Festigkeit, verglichen mit den niedergestürzten oder niederstürzenden Frauen, so daß wir schon an diesem Exempel des ausgereiften Skizzenstils um 1620–1622 von Rubens erkennen müssen, daß der Maler auf einer Skizze Praktiken nebeneinander nutzt, die ansonsten zwei verschiedenen „Typen“, wie man sagt, von Ölskizze vorbehalten bleiben. Das ist eine wichtige Beobachtung, die uns beweist, daß der Maler nicht bestimmte Typen von Skizzen hervorbrachte, sondern diese dazu verwendete, um sich sein Bild von der thematischen Komposition vor Augen zu stellen.

Bekanntlich notierte sich Anton van Dyck auf einer Nachzeichnung dieser Komposition im italienischen Skizzenbuch neben den Figuren des Rubens: „pallida di Colore“: in der Tat eine sehr kluge Beurteilung des Kolorits der Rubens-Skizze und einer der zahlreichen Beweise für unsere Auffassung, derzufolge der Skizzenstil von Rubens als eine thematisch-koloristische Schöpfung verstanden werden muß. Eine Ablösung der „Farbe“ vom „Thema“ bei Rubens läßt sich meiner Erfahrung nach für die kunstgeschichtliche Begriffsbildung bei Rubens nicht nutzen [16].

Unser Urteil über den Skizzenstil von Rubens im Unterschied zu seinen frühen Ölskizzen kann überprüft werden, wenn wir die Brüsseler Ursulamarter von ca. 1620/1622 mit der merkwürdigen, auf Leinwand gemalten Fassung der Ursulamarter im Palazzo Ducale von Mantua konfrontieren (Abb. 7), auf der noch immer die Praxis des fertig gemalten kleinformatigen Gemäldes als Modello dominiert und wo anstelle des farbigen Helldunkels der Kontrast von Dunklem und Hellem vorherrscht [17].

III. Zwischenbemerkung zu verschiedenen Erklärungsversuchen des Skizzenstils von Rubens

Wie wir sahen, kann die Praxis, Ölskizzen anzufertigen, den Skizzenstil von Rubens, wie er seit ca. 1615 zu beobachten ist, nicht erklären. Aber auch eine andere Erklärung, die schnell bei der Hand zu sein pflegt, befriedigt nicht, die Meinung nämlich, daß der Skizzenstil eben nichts Anderes sei als der Malstil von Rubens in einem bestimmten Augenblick. Denn zu groß sind die Unterschiede der oft von den Mitarbeitern ausgeführten Rubensgemälde verglichen mit seinen Ölskizzen als daß wir zugunsten einer auf den Zeitstil verengten Stilkritik den Stil dieser Skizzen und den der Gemälde über ein und denselben Kamm scheren möchten. Im Malstil der Gemälde, auch der eigenhändigen bis ca. 1630 nämlich schlagen sich besondere Rücksichten, Überlegungen und auch Gewohnheiten so eklatant nieder, daß wir ihn von dem Skizzenstil absetzen müssen, besonders auch deshalb, weil beide Stile sich im Spätwerk des Rubens in einer noch näher zu beachtenden Weise aufheben. Im Ganzen gesehen gilt, daß Rubens den konventionellen Erwartungen, die an ein gerahmtes Gemälde als ein Farbgebilde gestellt wurden, nicht zuwidergehandelt hat, auch wenn er es verstand, in anderer Weise sich selbst dabei zur Geltung zu bringen. In dieser konservativen Haltung bestärken ihn die italienischen Erfahrungen und seine romanistische Herkunft, die er niemals gegenüber den Auftraggebern verleugnete.

Unter den erkennbaren Anlässen einen eigenen Skizzenstil auszubilden war gewiß für Rubens die Notwendigkeit einer Anleitung und Orientierung seiner Mitarbeiter in



Abb. 7:

Rubens zugeschrieben, Modello für eine Ursulamarter

der Form von Modelli. Insofern war die Begründung einer eigenen Werkstatt mit zahlreichen und verschieden begabten Mitarbeitern für die Ausbildung des Skizzenstils gewiß veranlassend gewesen [18]. Indessen gilt dies nicht im gleichen Ausmaß für das Bozzettieren des beabsichtigten Gemäldes, also für die Entstehungsformen seines Skizzenstils. Dieses Bozzettieren war in erster Linie ein Probierfeld für den Maler selbst mit der Absicht sich einen Niederschlag für die bildmäßige Einheit einer erfundenen Konfiguration zu verschaffen und zwar als ein Farbgebilde, in welchem die Figuren schon räumliche und plastische Erscheinung gewinnen, jedoch noch nicht aus der Bindung an den Farbgrund entlassen werden.

War solches nicht auch dem Zeichner Rubens möglich? Nein, jedenfalls nicht in dem gleichen Ausmaß, wahrscheinlich schon deshalb nicht, weil der Pinsel jedem anderen Zeichnungsmaterial in der Flexibilität seiner Malerei überlegen ist. In der Tat kommen Pinselzeichnungen von Rubens dem Skizzenstil nahe, so z.B. die superbe Goache im Louvre, auf der Minerva und Herkules Mars bedrängen, von der mißhandelten Europa abzulassen (Abb. 8). Allerdings bleibt in einem solchen Falle die Analogie zu Zeichnungen in der Manier „à la trois Crayons“, die im 18. Jahrhundert später so beliebt wurde, doch größer als zu vergleichbaren Ölskizzen: Die Farbangaben gren-



Abb. 8:

Rubens, Minerva und Herkules bedrängen Mars von der mißhandelten Europa abzulassen

zen sich deutlicher gegeneinander und gegen den Grund ab und behalten etwas von farblichen Konstruktionshinweisen [19]. Mir ist nur eine echte Analogie zum Skizzenstil unter den farbigen Zeichnungen des Rubens bekannt, nämlich die seltenen Landschaftsskizzen des Meisters wie in London, in Oxford oder in Leningrad [20]. Das Blatt in Leningrad, das auch in Antwerpen 1977/1978 zu sehen war, kann nicht mehr als farbliche Konstruktions-Skizze verstanden werden (Abb. 9). Rubens erfaßt hier mit Deckfarben und Wasserfarben die Natur als eine farbige Vision, ähnlich wie sie sich als Spiegelung im Wasser zeigen würde [21].

Weiter möchte ich Überlegungen zur Erklärung oder Veranlassung des Skizzenstils von Rubens nicht verfolgen. Als erstrangiges Zeugnis seiner malerischen Visionen, die direkten Aufschluß geben über seine Erfindung, sollte sein Skizzenstil als eine der großen „Prämissen“ der Kunstgeschichte (Jacob Burckhardt) akzeptiert und beschrieben werden, bevor man ihm eine kausale Erklärung anheftet.

IV. Koloristische Auswirkungen des Skizzenstils

Der Skizzenstil blieb nicht ohne Einfluß auf die großen Gemälde seit 1615. Das beweisen selbst Bilder, die in dem Atelier unter namhafter Beteiligung von Mitarbeitern entstanden wie z.B. das Große Jüngste Gericht in München, das 1618 auf dem Hochaltar der Jesuitenkirche in Neuburg an der Donau in situ war (Abb. 10). Neue Detail-

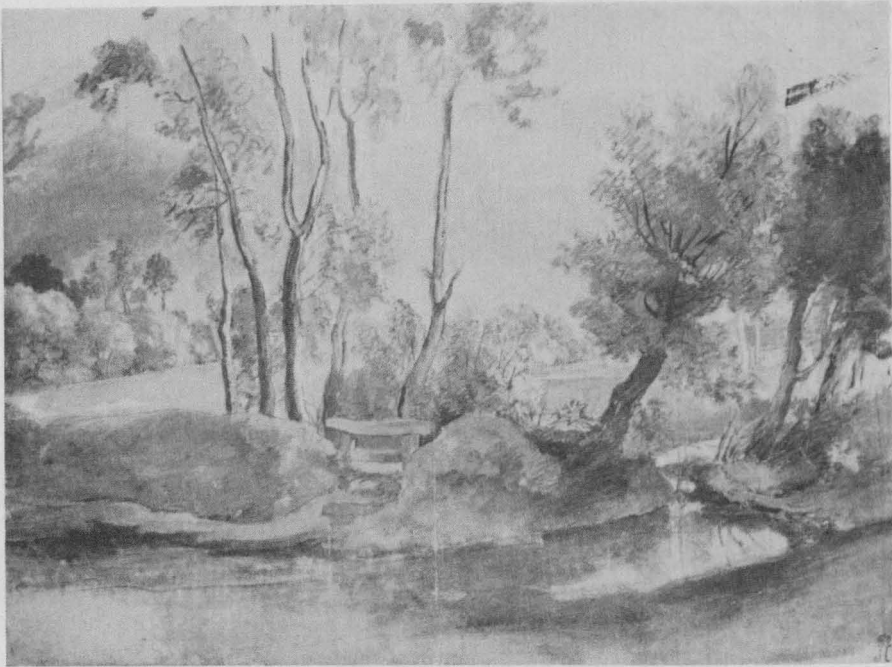


Abb. 9:
Rubens, Bachufer mit Weiden, Gebüsch und Bäumen, Landschaftsskizze



Abb. 10:
Rubens, Das Große Jüngste Gericht, Detail

aufnahmen der Pinakothek belegen die seit jeher sichtbaren oberen Partien als entfernt gesehene transparente, auf den Farbgrund eingestimmte und von ihm auch nicht ablösbare Malereien in der Art des Skizzenstils, wobei eigenhändige Partien hervorstechen. Nicht anders liegt es mit entsprechenden Details auf dem Altarbild mit dem Apokalyptischen Weibe für den Freisinger Hochaltar, das 1624 in situ war und sich heute in der Pinakothek befindet; entsprechende Details beweisen es. Ähnliches läßt sich auf dem Satanssturz für St. Peter in Neuburg (Abb. 11) und auch auf der oberen Anstückung des Kleinen Jüngsten Gerichts in München beobachten. Es hat also den Anschein, daß Rubens seinen Skizzenstil auf diesen großen, für lange Kirchenräume geplanten Altarblättern für die empyräischen Partien seiner machtvollen Weltgerichts- und Weltgeschichtsbilder nutzen wollte und eingesetzt hat [22].

Es gibt aber nicht nur partielle, funktional begrenzte Einsätze des Skizzenstils in großen Rubens-Gemälden, sondern auch unmißverständliche Zeugnisse für die Neu-



Abb. 11:
Rubens, Engelsturz für St. Peter in Neuburg, Detail



Abb. 12:
Rubens, Amazonenschlacht, Detail

Bibl. d. TU.
Braunschweig

konzeption des Kolorits von eigenhändigen Bildern des Rubens nach dem Prinzip des Skizzenstils: ich meine die Amazonenschlacht in München, die 1619 im Januar sicher vollendet war, wie Rubens selbst angibt [23]. Zwar sind die Figuren auf dieser Tafel von mäßigen Ausmaßen vollständig, sorgfältig auch, ausgeführt (Abb. 12). Das Kolorit aber beruht auf einem durchgehenden Farbgrund aus Grau und Braun, aus dem sich die reiche buntfarbige Konfiguration heraushebt, ohne sich völlig davon zu trennen, was auch zur Folge hat, daß sich z.B. die vielfältigen Rosatöne nur an einer Stelle wirklich zu purem Rot steigern und ebenso die übrigen Farben, vor allem Blau stets die Mischung oder Berührung mit Grau beibehält. Der Farbgrund ist zudem so angelegt, daß die unbunten Farben Grau und Braun fortwährend und in klug kontrollierter Dosierung vorhanden sind. Die Extreme, nämlich einerseits Rot und andererseits fast Schwarz erklären sich dem Auge als die höchsten Steigerungen des Farbgrundes und dies alles besteht in genauer Übereinstimmung mit dem dargestellten Kampfthema, an dem die Pferde ebenso Anteil haben wie die Griechen und die Amazonen. Wir haben aufgrund dieser koloristischen Sequenzen bereits eine Entwicklung von Links nach Rechts mit dem Höhepunkt auf der Brücke schon wahrgenommen, bevor wir das Dargestellte richtig „gelesen“ haben [24]. So begreift der Betrachter das Gemälde als ein Ganzes, d.h. als Einheit von Malerei und Thema, ein eindrucksvolles Zeugnis für die Rolle des Skizzenstils als Proportionierungsmittel der farbigen Bilderscheinung.

Widerspricht aber nicht die emailhaft geglättete Buntfarbenoberfläche dieser Rubensmalerei dem Skizzenstil, wo doch die Konfiguration oft nur durch bewegliche Pinselmalerei bloß suggeriert wird, während eine solche auf diesem für einen Kenner gemalten Bilde des Rubens gänzlich fehlt, ja nicht einmal vorstellbar wäre? Nein, keineswegs. Denn das Prinzip des Skizzenstils bei Rubens beruht in der koloristischen Bindung von Figur und Farbgrund zugunsten eines allseits verflüssigten bildhaften Gesamteindrucks, aus dem sich selbst die stärksten Kontraste deshalb nicht lösen, weil sie mit vielen und schwebenden Übergängen im Farbaufbau des Bildes verwebt worden sind, wobei vor allem die Grautöne das Bindungsmittel darstellen und die Farbigkeit gerade durch den Emailglanz eine Transparenz suggeriert. In diesem wichtigen Punkt ist sogar die Niederlage des Sanherib in München mit der Amazonenschlacht vergleichbar, also das andere wohl auch für einen Kenner von Rubens gemalte „Kunststück“. Leo von Puyvelde faßte den Emailglanz als ein Wiederanknüpfen des Rubens an die altniederländische Maltradition auf [25]; ich meine, der Emailglanz sei zugunsten der Suggestion von Transparenz von Rubens in solchen Kabinettbildern besonders gepflegt worden, ein Kunstgriff, der für den eminent empfindlichen Farbsinn von Rubens spricht [25].

Emailglanz, reiche Farbkombinationen und kunstvolle Kompositionen widersprechen nicht dem Skizzenstil von Rubens. Das beweisen die Ölskizzen des Malers für die Hochaltarbilder der Antwerpener Jesuitenkirche in Wien [26]. Als Malerei beurteilt läßt sich kaum etwas denken, was im Kolorit noch reicher, in der Konfiguration noch kunstvoller wäre, als diese über einen Meter nur hohen Tafeln. Und doch ist jede von ihnen vollgültiges Zeugnis für den ausgebildeten Skizzenstil von Rubens und deshalb auch koloristisch je eine Einheit (Abb. 13). Die Darstellung des hl. Ignatius im gold-

strotzenden Meßgewand mit starken Rotakzenten, den gesprenkelten Ockertönen der Kolonnade links, dem zurückgedrängten Dunkelschwarz der Kutten und dem lichten Graublau der Tribuna links, ist hauptsächlich auf einen warmen, satten Gesamtklang angelegt.



Abb. 13:
Rubens, Wunder des hl. Franz Xaver, Detail

Die Darstellung des hl. Franz Xaver – ein wahres koloristisches Wunderwerk – besitzt besonders enge Anklänge an den Skizzenstil und das vor allem in der farbig so reich ausgestatteten Menge zu Füßen des Heiligen, der um sich das schöne Blau wie einen Nimbus besitzt, eine lichte Buntfarbe, die von der Imprimitur noch durchwirkt ist. Oben gibt es in der Engelszene auf einer dunkelgrau herangebrausten Wolke eines der schönsten Beispiele für die farbige Transparenz des Skizzenstils.

V. Thematische Auswirkungen des Skizzenstils

Kolorit und Thema sind bei Rubens nicht zu trennen. Das beweisen nicht nur die Münchener Amazonenschlacht, sondern auch und vor allem die Ölskizzen des Meisters für die Deckenbilder der Jesuitenkirche von Antwerpen, im Jahre 1620 als Vorlage für die meist von Anton van Dyck gemalten Deckenbilder geschaffen [27]. Von diesen Skizzen empfangen wir eine lebhaftere Vorstellung von der Unterstützung, welche Rubens' bahnbrechende Figurenerfindung durch die Verflüssigung seiner Malerei im Skizzenstil erfahren hat. Neben den Grisailen, die ich heute außer Betracht lasse, zeigen das vor allem die Bozzetti der alttestamentarischen Szenen und die Porträts der Kirchenväter.

Nicht nur der Typus des hypaethralen Bildes, wie er in Oberitalien von Correggio, von Tizian, Veronese und Tintoretto entwickelt wurde, macht das Packende, Neuartige dieser Bilder aus, sondern die Figur, die jetzt, ganz im Sinne des Bozzettierens bei machtvoller plastischer Konzentration sich durch Bewegungsmotive besonderer Art entfaltet und den gesamten Bildraum aus der Ruhe bringt. So etwa die schon von Tizian vorgeprägte Komposition der Opferung Isaaks auf dem Täfelchen im Louvre (Abb. 14). Neben dem Rotakzent im Kleid des Abraham fällt die Konsonanz zwischen Ockertönen, Goldglanz und Inkarnat auf, also eine rein koloristische Analogisierung, die schon auf der Groninger Skizze zu beobachten war [28]. Jetzt aber sind diese Analogien pausenlos in den Farbgrund eingeschmolzen, der nicht etwa einen gleichförmigen Hintergrund abgibt, sondern von links oben bis rechts unten mitbeteiligt ist an der Darstellung selbst. Der erste Eindruck ist daher eine wilde exzentrische Bewegungsfülle. Wie man bald bemerkt, hat Rubens sie mit planvollen Analogien sich erarbeitet. Man erkennt ein gegen das Format der kleinen Tafel verkantetes innerbildliches Rechteck, begrenzt durch den prachtvollen Baum, einen Tizianenkel, der sich wie eine Schraube von uns wegdreht, und dem Boden rechts unten. Demgegenüber behalten jedoch die Figuren und Dinge ihre natürliche Standfestigkeit und Sachklarheit, nur Gestik und Wendungen der Gestalten verursachen den genannten Eindruck einer schier unbegrenzten Bewegungsfülle. Rubens ging also von Tizian aus – er hat ja dessen Deckenbild aus Sto. Spirito in Isola, heute in der Sakristei der Salute, einmal nachgezeichnet [29] – hat sich aber auch anderer Kompositionsrezepte der venezianischen Deckenmalerei bedient, nicht nur des Veronese, sondern auch des Tintoretto.

Fassen wir jetzt die Hauptsache, die Figurenerrscheinung, näher ins Auge. Der hl. Kirchenvater Hieronymus auf der Wiener Ölskizze (Abb. 15) breitet sich ganz urwüchsig auf dem Erdboden aus, mit geöffnetem Mund, als wollte er singen, und mit weit ausgestreckten Armen. Koloristisch grundlegend ist der einfache Kontrast zwischen dem Engel, bei dem Rubens mit ein paar cremefarbenen Pinselstrichen Erscheinung und



Abb. 14:
Rubens, Opferung Abrahams

Beleuchtung klargestellt hat und dem heiligen Kirchenvater, der auf dieser Skizze eher einem Naturgeist ähnelt denn einem Kardinal [30].

Die Skizzen mit den Heiligen Athanasius von Alexandrien und Blasius in Gotha – hoffentlich bleiben sie dort! [31] –, zeigen die Kirchenväter als große, uns nahe gebrachte Gestalten vor dem Himmel so, als hätte sie eine Riesenfaust über alles andere hoch hinaufgehoben. Bemerkenswert in unserem Zusammenhang ist es, wie Rubens solche schier skulpturale Gestalten mit dem lichthaltigen Grund zusammenbringt. Die Helligkeit z.B. um den hl. Athanasius wurde vom Maler erst nach der Figur auf den Grund gemalt, thematisch eine Art „Lichthof“, koloristisch eine Einbettung von Figur in den Farbgrund (Abb. 16).

So packend auch die Figurenerscheinung auf diesen Skizzen ist, immer geht sie koloristisch ganz ins Bild ein. So auch auf der Ölskizze der Vertreibung aus dem Paradies in Prag (Abb. 17). Hinausgestoßen vom Engel links oben und empfangen vom Tod rechts, der vor einer Baumhieroglyphe am Bildrand sich umwendet und mit eisernem Griff die Haare von Eva faßt – so entfaltet sich auf engstem Raum die Komposition. Der Tod ist eine unvergeßliche Figurenerfindung. Man beachte nur, wie der Maler uns überzeugend eine Wendung des Gerippes zu suggerieren weiß, wie er es versteht, dieses Phantom ganz leibhaftig agieren zu lassen, um einzusehen, daß hier eine gewaltige



Abb. 15:
Rubens, Der Kirchenvater Hieronymus

Phantasieleistung vorliegt in der Verleiblichung und Verlebung eines Topos. Hans Holbeins Totentanzholzschnitte mögen dabei eine Rolle gespielt haben, wirklich vergleichbar damit ist nur Bernini, dem Rubens vorausgegangen ist [32]. Und wie vollkommen hat Rubens seine Figuren zum Ganzen des Bildes gestimmt! Das Herab! von Adam und Eva –, der Boden, der sich aufzubäumen scheint, der aus der Tiefe herausstoßende Engel, mit dem wegstoßenden linken Arm – einem oft bei Rubens wiederkehrenden Richtungsweiser – und schließlich nach dem Zurückweichen der Frau diese Gestalt des Todes!

Die Ölskizzen von Rubens waren bekanntlich die Vorbilder für Anton van Dyck, der nach den Rubens-Skizzen die Deckengemälde der Jesuitenkirche malte, die leider 1718 beim Kirchenbrand zugrundegingen, so daß wir kein sicheres Urteil über den Malstil der Gemälde van Dycks haben, denn die gezeichneten und die gestochenen Kopien der Deckenbilder lassen über das Kolorit keine Aussagen zu. Hat vielleicht der junge van Dyck und sein von Gustav Glück sogenannter „Wilder Stil“ die Skizzen des Rubens befeuert? Die erhaltenen Ölskizzen van Dycks sprechen nicht dafür, die malerische Brillanz seiner Gemälde von 1618–1620 allerdings ist unbestreitbar [33]. So bleibt, meine ich, ein Einfluß des jungen virtuos Malers auf Rubens nur in der kaum faßbaren Form einer halb staunenden, halb distanzierten Verwunderung des Älteren möglich, wenn auch nicht sehr wahrscheinlich.



Abb. 16:

Rubens, Der Kirchenvater Athanasius von Alexandrien

VI. Das Bewegungsmoment der Pinselzeichnung: Die Farbnerven

Bisher sprachen wir nicht ausdrücklich von demjenigen Bewegungsmoment des Skizzenstils, welches Wirkungen wie die besprochenen auf den Ölskizzen für die Jesuitenkirchendecke im Rahmen der koloristischen Rechnung begünstigte und das auch dort wirksam blieb, wo Rubens die Skizzen nicht mehr nur als Bozzetto anlegte, sondern wie einen Modello ausführte: Die Pinselzeichnung und ihre figurenerschaffende Funktion, die ich 1990 als die „Farbnerven“ des Skizzenstils bezeichnet habe [34]. Eine kurze Erinnerung an Skizzen von Rubens für den Medicizyklus in München mag ausreichen, um zu zeigen, welche Bedeutung die Farbnerven im Skizzenstil des 3. Jahrzehnts gewonnen haben.

Rubens, so sagte ich 1990, legt nicht bestimmte Flächen mit Farbe an, er koloriert ja nicht, er modelliert auch nicht vorgezeichnete Figuren farbig. Er spielt vielmehr mit den Farben Rosa, Hellblau, Gelb, Krapprot, Grünlich und Ocker, indem er von ihnen entweder transparente Spuren gibt oder punktuelle Sättigung, „Blutstropfen“ in Krapprot oder „Perlen“ in Deckweiß. Für einen Betrachter, der lediglich Farbe = Paint konstatiert, oder für ein Fotoauge bleiben solche Stellen bloße, wenn vielleicht auch inter-



Abb. 17:
Rubens, Vertreibung aus dem Paradies

essante Hieroglyphen, denen man zwar ästhetisch eine Schönheit andichten kann, die jedoch für das Bildthema stumm bleiben. Ganz anders ist es, wenn wir nicht als seelenblinde Apparate, sondern als Menschen mit Erfahrung, Wissen und Gefühl diese Farbhieroglyphen im Zusammenhang mit der Konfiguration des Skizzenstils sehen. Dann nämlich stimmen sie in einem merkwürdig sicheren Ausdruck mit der Figurenerscheinung überein, ja sie vermitteln uns mehr und anderes als die skizzierte Figur es könnte. Und zwar erkennen wir sie als Bewegungsmotive, als anschauliche Äquivalente für Wesenszüge, für den inneren Zustand, für ein bestimmtes Verhalten der dargestellten Person, wie wir erfahrungsgemäß Bewegungen auch im Alltag deuten. Wir aktivieren beim Verstehen dieser Hieroglyphen nur unsere Alltagserfahrung. Ich nenne diese Farb- und Lichthieroglyphen, die meistens nicht sehr laut sind, bisweilen aber doch eine blitzende Schärfe annehmen können, wegen ihrer enthüllenden Funktion Farbnerven.

Ein paar Beispiele.

Im Triumph bei Juliers (Abb. 18) finden wir den im Sturzflug herabfliegenden Tuba blasenden Genius oben rechts. Wir sehen, wie er beim Sturzflug ein Bein kräftig angezogen hat. Wieso kräftig? – Man sehe nur genau hin! Das Tuch, das Rubens ohne jede nähere Bezeichnung skizzierte, ist nämlich der Träger des Ausdrucks „kräftig ange-



Abb. 18:
Rubens, Medicizyklus, Skizze: der Triumph von Juliers, Detail

zogen“: Wir sehen aufgrund weniger Farbnerven, wie das Tuch sehr eng und kurvig geführt wird und sich deshalb auch spannt, woraus wir ganz richtig auf ein schnelles und kräftiges Anziehen des Oberschenkels schließen und zwar spontan, beim richtigen Hinblicken. Dargestellt ist die „durch plötzliche Bewegung unwillkürlich erzeugte Spannung des Tuches, Kleides oder was immer gemeint wird“. Damit charakterisiert Rubens den Genius, sein Herabstürzen, seinen leiblich-geistigen Zustand. Ebensolches geschieht auch durch die Darstellung seiner Hände.

Seine Rechte liegt nämlich langgliedrig der Posaune auf, man möchte meinen, sie sei so lang wie das Instrument. Die Linke wird nahezu als Faust gezeigt. Wer die mittels weniger Farbnerven dargestellten Hände und Beine des Genius, von dem Rubens ja sonst ganz wenig zeigt, richtig beachtet, erfährt von dieser Figur viel bis hin zur Sensation, daß sie kräftig ihren Flug abbremst und laut in die Posaune bläst. Rubens hat eben die Hände und Beine der Figur stellvertretend zum Ausdruck ihres Wesens und ihres Verhaltens gemacht und das hauptsächlich mit Hilfe der vom Pinsel aufgezeichneten Farbnerven.

Wie sehr solche Charakterisierungskunst zusammengeht mit der ganzen Erscheinungsweise des Bildes im Skizzenstil, zeigt z. B. die Skizze in München, auf der Rubens die Versöhnung von Mutter und Sohn darstellt (Abb. 19). Auf dieser Skizze, die sich so dramatisch gebärdet und ganz und gar aus dem plastischen Helldunkel des Skizzenstils erfunden ist, erkennt man die streifige Imprimitur mit unbewaffnetem Auge und spürt ihre Mitwirkung bei der Herausbildung von Friedensfeier links oben und Sturz der Feinde der Königin rechts unten. Wir haben jedoch kein „geteiltes“ Bild vor Augen! Wieder liegt alles an dem einheitlichen Bildeindruck, dessen Mittel sowohl bei der Darstellung gewichtslosen, durchlichteten Glanzes oben wie auch unten durchaus verwandt erscheinen.

Die Farbnerven können uns auch als gute Fährtenmacher bei unseren Beobachtungen über den Grad von Ausführung dienen. Rubens gibt auf ein und derselben Tafel völlig verschiedene Zustände dieser Ausführung, so z. B. auf der Skizze mit dem Bildnis der Königin, das Merkur dem König zeigt (Abb. 20). Das Bildnis ist eine bloße Leerformel, Rubens hat die Königin nicht einmal skizziert. Das bedeutet, daß er sich dieser Stelle erst ausführlich im Gemälde widmen wird. Auch der Genius, der das Bildnis herbeibringt, ist ganz summarisch gegeben. Ganz anders aber Heinrich IV! Rubens gibt uns mit dieser Frage ein gutes Beispiel dafür, wie Malerei das Blicken mithilfe einer ganzen Gestalt darzustellen weiß, eine denkwürdige Errungenschaft der italienischen Bildkünstler, die der Niederländer sich gänzlich inkorporiert hat. Den Eindruck einer hingerissenen Bewunderung vermitteln nicht die Augen, nicht einmal das Gesicht, sondern die Haltung des Mannes und dies wird noch unterstützt durch Merkur, dessen Geste und Verhalten die Reaktion des Königs begleitet. Ganz Entsprechendes sehen wir oben bei dem Götterpaar: Ausdruck und Verhalten von Juno sind aufs Bestimmteste gegeben, sie beobachtet Jupiter scharf.



Abb. 19:
Rubens, Medizizyklus, Skizze: Versöhnung von Mutter und Sohn



Abb. 20:
*Rubens, Medicizyklus, Skizze: Heinrich IV wird das Bildnis der Maria von Medici
von Merkur gezeigt*

VII. Die Aufhebung des Skizzenstils in der Malerei des späten Rubens

In eigenhändigen Gemälden von Rubens seit ca. 1630 feiert dasjenige Prinzip seine höchsten Triumphe, das Rubens zuerst und am deutlichsten im Skizzenstil zur Wirkung brachte: die bewegliche Vergleichlichkeit der Farben [35]. Ich wähle das von Dürer gebrauchte seltene Wort, um damit darauf hinzuweisen, daß es sich bei diesem Prinzip zweifellos um eine koloristische Proportionierung handelt. Delacroix hat, so meine ich, mit seiner Beobachtung von einem herrschenden „mittleren Ton“ als Träger des Kolorits in der Malerei des Rubens eben diese Vergleichlichkeit gemeint, die sich in dem Phänomen eines Farbgrundes äußert, der durchaus nicht nur hinten im Bilde angenommen werden muß, sondern auch in der Mitte oder vorne, kurzum: jedenfalls nicht als Hintergrund in Erscheinung tritt.

Diese allgemeine Vergleichlichkeit der Farben, vornehmlich verwirklicht durch Mischfarben, also durch Grau oder Braun, die wir schon auf Ölskizzen seit 1615–1620 bemerkten, auf der Amazonenschlacht vor 1619 als einheitsstiftendes Prinzip erkannten und auch auf großen Bildern des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts wiederfanden, wirkt deshalb so überzeugend, weil sie mit einer Verflüssigung des Kolorits einhergeht. Die Intervalle werden nicht nur enger, sondern stehen unter einer rhythmisierten Dynamik: Das Kolorit schwillt an, ebbt ab, dringt vor, sinkt zurück.

Auf diese hochwichtige Erscheinung im Spätwerk möchte ich am Schluß meines Referats wenigstens noch hinweisen, denn sie enthüllt sozusagen die Entelechie des Malers Rubens und bestätigt seinen Skizzenstil als den inneren Motor dieser künstlerischen Entfaltung.

Mein erstes Beispiel ist – wie könnte es anders sein! – der Ildefonso-Altar in Wien, das mächtige Altarwerk, das 1632 auf dem Altar der Jakobskirche auf dem Coudenberg bei Brüssel aufgerichtet war [36]. Die St. Petersburger Ölskizze, die ich zeige (Abb. 21), verweist auf das Hauptanliegen: Das Doppelbildnis von Erzherzog und Infantin, präsentiert von den Schutzheiligen Jakob und Elisabeth soll mit der Vision der legendären Skapulierspende an den hl. Ildefons durch Maria verbunden werden. Auf der Skizze konzipierte Rubens die Mitte noch ganz in einem Erzählton, dafür spricht auch die Anwesenheit der beiden Ministranten als Zeugen. In dem ausgeführten, über viereinhalb Meter hohen Altar ersetzt Rubens die Erzählung durch die Vision: Erzherzog und Infantin sind nicht nur im Sinne des Motivs der ewigen Anbetung gegenwärtig, sondern sie sehen – mit uns – diese Vision (Abb. 22), die formale Unterscheidung von Flügeln und Mitteltafel verdeutlicht nur die Konzeption, wie wir mit Blick auf den geöffneten Zustand bemerken können.

Die heute abgesägten Außenseiten der Flügel mit dem Beisammensein der Familien des kleinen Johannes und Jesus unter dem Apfelbaum (Abb. 23) sind koloristisch ganz im „Volkston“ gehalten, als ein prachtvoll mit Farben beladenes Bild. Deutlich davon unterschieden zeigt sich die Mitteltafel (Abb. 22).

Das Anschwellen des Kolorits aus dem Farbgrund, der links stärker nach Blau, rechts deutlich nach Braun hin getönt ist, besitzt einen unbeschreiblichen Wohlklang. Das Verdunsten von Gold aus der Thronarchitektur Mariaens oben im Licht der Engels-glorie, der namhafte Anteil von Hell- bis Dunkelgrau neben und vor Maria, die Konso-

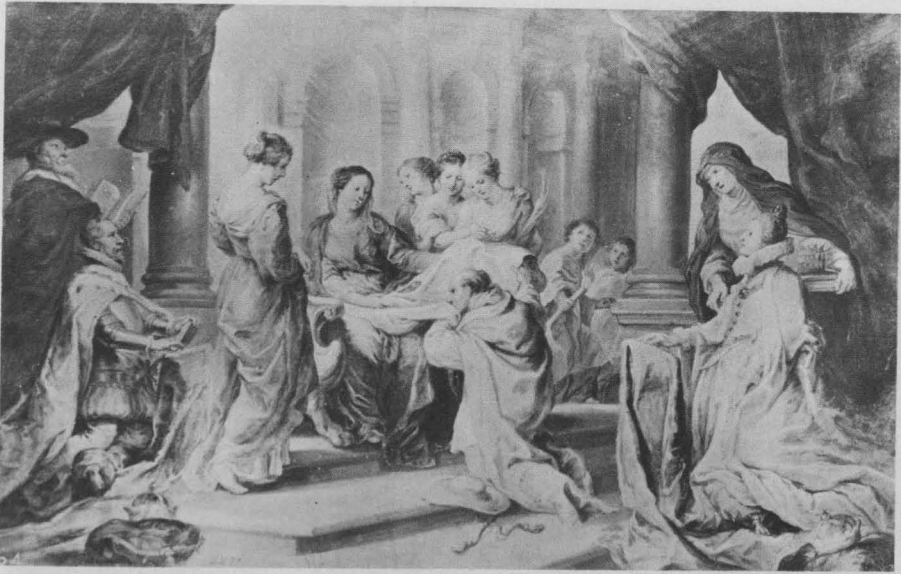


Abb. 21:
Rubens, Ildefonso-Altar, Skizze

nanz der duftigen Schleier und Kleidungsstücke mit dem Inkarnat der Frauen, der Einsatz von Changeant-Tönen im Wettstreit mit dem Glanz von Farboberflächen – das alles kann in unserm Zusammenhang nicht anders aufgefaßt werden, als der unwiderlegliche Beweis für das Aufgehen des Skizzenstils in dieser Malerei, mit der Rubens der verehrten Infantin noch einmal ein unvergeßlich schönes Denkmal gestiftet hat.

Andererseits sprechen die Ölskizzen für die Teppichfolge des Achilles-Zyklus, gleichzeitig mit dem Ildefonso-Altar entstanden, für die Annäherung von Modello und Bozzetto an die farbige Erscheinungsweise von ausgeführten Gemälden. Das belegt die Tafel in Rotterdam mit der Taufe des kleinen Achill durch Thetis im Fluße Styx (Abb. 24). Die durchgehende Sachklarheit, die als Vorbild für die Kartons hier selbstverständlich gefordert war, beschränkt die Farbnerven auf ein Minimum. Die Malweise suggeriert an vielen Stellen Transparenz, auch wegen des „noch nicht Verarbeiteten“ des Pigments, das einmal Theodor Hetzer bei den Rubens-Skizzen hervorhebt [37]. Einen ähnlichen Eindruck vermittelt die Ölskizze mit dem Fall des Phaeton in Brüssel (Abb. 25). Rubens hat die kleine Tafel 1636 als Vorlage für das große Gemälde des Jan van Eyck für die Torre de la Parada geschaffen, also wiederum als genaue Anweisung und deshalb auch bis in die Ferne völlig sachklar [38]. Nicht dieser Umstand verdient Bewunderung und Interesse, sondern die Tatsache, daß solches durch die Malerei des Skizzenstils erreicht werden konnte, in diesem Falle sogar durch einen deutlicheren Grad an Bozzettierung als auf dem Modello für den Achilleszyklus. Man sieht, die Unterscheidung von Modello und Bozzetto verliert im Spätwerk vollends ihre typisierende Verbindlichkeit.



Abb. 22:
 Rubens, Ildefonso-Altar, Mittelbild der Innenseite.
 Der hl. Ildefonso erhält das Skapulier von Maria



Abb. 23:
Rubens, Ildefonso-Altar, Außenflügel zusammengefügt:
Die hl. Familie Jesu und des Johannesknaben unterm Apfelbaum



Abb. 24:

Rubens, Achilles-Zyklus, Skizze: Taufe des kleinen Achill durch Thetis im Styx, Detail



Abb. 25:
Rubens, Für die Dekoration der Torre de la Parada, Skizze: Phaetons Sturz

Rubens hat sich weitgehend von solchen Begrenzungen beim Malen seiner Erfindungen befreit.

Er vermag den nun immer deutlicher herausgearbeiteten Farbgrund als Mittelton auch dann zu erreichen, wenn er nicht nur ein Bild, sondern eine ganze Bilderwand entwirft, wie auf der schon 1626 entstandenen Ölskizze in Chicago für die Anbetung der Eucharistie (Abb. 26). Alle fünf Bildfelder besitzen einen einheitlichen Farbgrund, nicht aber einen „Hintergrund“. Der Ockerton der Architektur, der stets eine Neigung zum Goldton besitzt, ergibt ein gliederndes Gerüst, das sich deutlich, aber nicht scharf von den fünf Ausblicken abhebt. Der einigende Farbgrund verständigt sich mühelos mit dem Inkarnat der Engel, das deutlich zu der lichten Erscheinung in der Mittellünnette anschwillt, aber auch mit den Anbetenden und Verehrenden unten. Keine

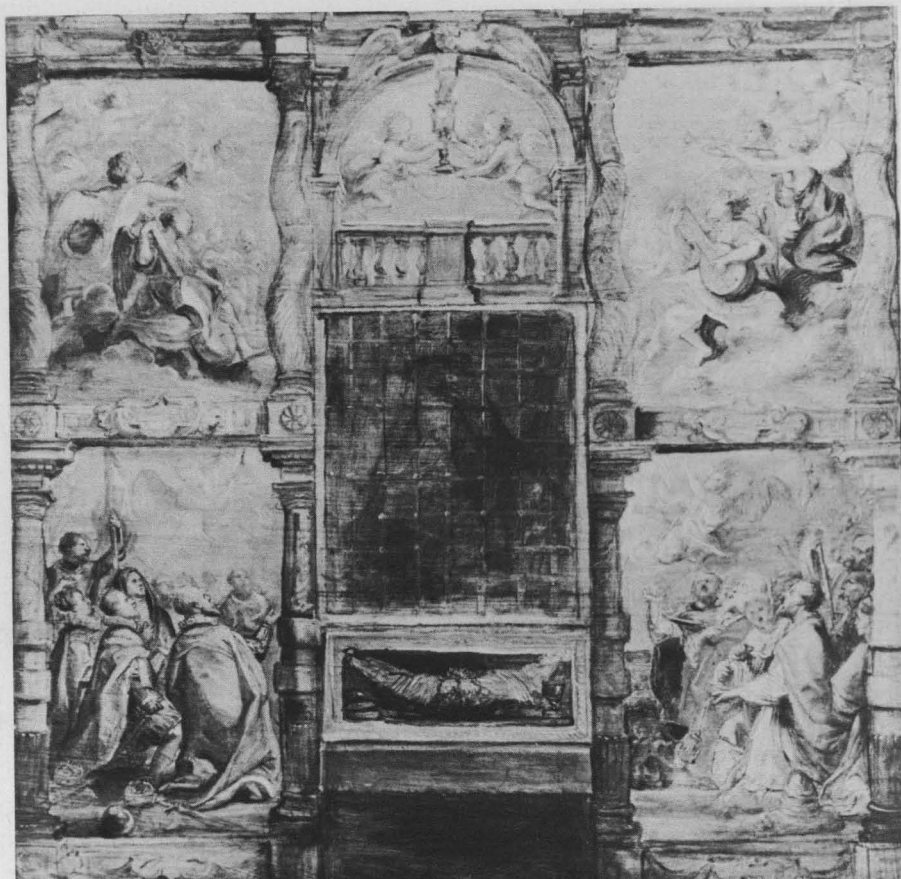


Abb. 26:
Rubens, Eucharistie-Zyklus, Skizze: die Anbetung der Eucharistie

Gleichförmigkeit! Nirgends ein Bruch. Diagonalverspannungen der Farben Rosa und Violett wirken mit, ohne aufzufallen. Was wir vor uns haben, könnte geradezu das Vorbild für eine Freskomalerei sein [39].

Wie vollständig Rubens den Skizzenstil noch um 1638 als natürliches Mittel für sein Erfinden und Denken nutzt, beweist die ziemlich große Ölskizze in Berlin (Abb. 27), auf der der Maler in immer neuen Schüben den siegreichen Kampf Kaiser Karls V. vor Tunis imaginierte. Stets werden die verschiedenen Stadien des Skizzierens hervorgehoben, die wir hier finden, hinten noch eine reine Pinselarbeit mit Farbnerven, im Mittelgrund der aquarellartig dünne Farbauftrag mit graublauen Schattenlasuren [40] und vorne schließlich eine weitgehend durchgearbeitete Schlachtendarstellung, in der links der Kaiser zu Pferde ähnlich dem Tizianbildnis auf dem Gemälde in Madrid (Schlacht bei Mühldorf) zu erkennen ist.



Abb. 27:
Rubens, Sieg Kaiser Karls V. über die Türken vor Tunis, Detail

Hat Tizian, hat das Zusammentreffen mit den Tizianbildern der königlichen Sammlung in Spanien 1628/1629 die Annäherung von Skizzenstil und später Malerei des Rubens verursacht? Gewiß war dies Erlebnis Anlaß zu verschiedenen Erscheinungen in der Malerei des letzten Lebensjahrzehnts, schon deshalb, weil Rubens in Spanien damals auf eigene Faust für sich die Tizianbilder kopierte, sich also in seiner Weise malend damit auseinandergesetzt hat, wie ich am Beispiel der Vorgeschichte des Wiener Venusfestes 1988 zu zeigen versuchte [41]. Aber jenes Aufgehen des Skizzenstils in der späten Rubensmalerei sollte man nicht mithilfe der veralteten Einflußtheorie erklären wollen. In diesem Punkt hatte schon Delacroix klarer gesehen, wenn er bemerkte, daß Rubens gerade in seinen Kopien nach Leonardo, Michelangelo und Tizian sein Eigenes besonders deutlich zum Ausdruck gebracht habe, klarer oft als in eigenen, „unbeeinflußten“ Arbeiten [42].

Dafür rufe ich als Zeugen die Tiziankopien des Rubens in Stockholm auf, die man in den denkwürdigen Ausstellungen des Jahres 1987 in Stockholm und Madrid neben den Originalen sehen konnte. Insbesondere die Kopie nach Tizians Andriern, die ich hier neben dem Tizianbild zeige, bestätigt das Aufgehen des Skizzenstils in der Malerei des späten Rubens sehr eindrucksvoll und zeigt damit auch koloristisch den Abstand zu

Tizian in Übereinstimmung mit der thematischen Umbildung, die Rubens gegenüber dem Original in seiner Kopie vorgenommen hat (Abb. 28, 29) [43].

Im Rahmen dieses Referates ist es nicht möglich, die Einmündung des Skizzenstils im Spätwerk des Rubens weiter auszuführen. Es genügt gezeigt zu haben, daß der Skizzenstil in diesen Malereien aufgeht und daß das, was oft als „Rückzug in die Innerlichkeit“, als „die resignierende aber hartnäckige Ironie“ der letzten Lebensjahre des Rubens gedeutet [44] oder als purer Sensualismus eines frühvergeisten Mannes angesehen wird, anders zu erklären ist: Wir werden Zeugen der Befreiung einer mächtigen künstlerischen Kraft von den Fesseln der Konvention, einer Befreiung derjenigen Vision vom Bilde, die zuerst und sofort überzeugend im Skizzenstil von Rubens Gestalt angenommen hat und sich schließlich in den Spätwerken des Malers auch das große Gemälde dienstbar gemacht hat: In farbig einigen, plastisch regsamen und thematisch einleuchtenden Bildern verflüssigte Rubens seine Malerei zu Farbgebilden, deren Wirkung auf die besten Maler des 18. Jahrhunderts nicht verkannt werden sollte. So stellt sich in meinen Augen beides dar: die künstlerische und die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Skizzenstils von Rubens.



Abb. 28:
Tizian, Bacchanal auf der Insel Andros



Abb. 29:
Rubens, Kopie nach Tizians Andriern, Detail

Anmerkungen

- [1] Hubertus Falkner von Sonnenburg, Rubens' Bildaufbau und Technik II: Farbe und Auftrags-technik. In: Bayer. Staatsgemälde-Slg. München, Abtlg. f. Restaurierung . . . , Mitteilungen 3, 1979, S. 100k ff. – Manfred Koller, Vorbereitende Skizzen. In: Reclams Hdb. d. künstlerischen Techniken I, Stuttgart 1984, S. 334 f. – Linda Freemann-Bauer, On the origins of the oil sketches: Form and function in cinquecento preparatory techniques (Diss. NY 1975), Resümee in: Marsyas 1976, S. 66 f. – Ausstellungs-Kat. (von jetzt abgekürzt: AK) Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen und Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum 1984: Malerei aus erster Hand.
- [2] Ludwig Burchard, Skizzen des jungen Rubens. In: Sitzungsberichte d. kunstg. Gesellschaft Berlin für 1926–1927, S. 1–4. – Theodor Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt a.M. 1935, S. 222 f. – Leo van Puyvelde, Skizzen des P.P. Rubens. Frankfurt a.M. 1939. – A.E. Haverkamp-Begeman, Olieverschetsen van Rubens, AK Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen 1953–1954.
- [3] Julius Samuel Held, Die Ölskizzen des Rubens, Vortrag am kh. Institut der Univ. Frankfurt a.M. am 21.10.1977. – J.S. Held, The Oilsketches of P.P. Rubens. A critical catalogue. Princeton 1980, 2 Bde., mit Bibl. bis 1980.
- [4] Erich Hubala, Figurenerfindung und Bildform bei Rubens. In: P.P. Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge, hrsg. von E. Hubala, Konstanz 1979, S. 129–185. – Theodor Hetzer, a.a.O., (Anm. 2), S. 219 („zuweilen wie errechnete Konfigurationen“) verwendet den Ausdruck im Sinne eines ornamentalen Kompositionsmusters.
- [5] Ernst Strauss zum 80. Geburtstag. AK Galerie Arnoldi-Livie, München 1981, m. Bibl. – Ernst Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen und andere Studien, hrsg. von Lorenz Dittmann, München 1983.
- [6] E. Hubala, P.P. Rubens, Die Gemälde im Städel. Frankfurt a.M. 1990.
- [7] Jan Kelch, P.P. Rubens. Kritischer Katalog der Gemälde. SMPK, Gemäldegalerie Berlin 1978, S. 45, Tafel 2: Eiche 80,3×55,3 cm, Nr. 780.
- [8] Ernst Strauss über die Transparenz in der nordischen Malerei seit dem 14. Jhdt., a.a.O., (Anm. 5), S. 54. Über die große Bedeutung der Transparenz in den Landschaftsmalereien Dürers vgl. Kristina Hermann-Fiore, Dürers Landschaftsaquarelle. Ihre kunstgeschichtliche Stellung und Eigenart als farbige Landschaftsbilder. (Diss. München), Kieler Kunsthist. Studien, Band 1, hrsg. von E. Hubala, Bern–Frankfurt a.M. 1972. In dieser sehr bemerkenswerten Arbeit spielt die Durchsichtigkeit (Transparenz) bei der Erörterung des Phänomens der „namenlosen Farbe“ (S. 17) eine große und später dann (S. 66, S. 71) eine durchgehende Rolle: „Das Durchsichtige ist nicht gleich Farblosigkeit. Das Durchsichtige ist vielmehr anschaulich sowohl dem Farbigen als auch dem Lichthaften verbunden, es muß aber betont werden, daß das Durchsichtige nicht mit dem Licht (im Bilde) zu identifizieren ist. Materiell wird das Durchsichtige mit verdünnter Farbe bewirkt. . . Die Darstellung des Durchsichtigen ist eben nur IN FARBEN möglich.“
- [9] Strauss, a.a.O., (Anm. 5), S. 47 ff. – Eberhard von Zawadzky, Helldunkel und Farbe bei Rubens. (Diss. München), München 1965.
- [10] Leo van Puyvelde, a.a.O., (Anm. 2), S. 70 versteht unter Durchsichtigkeit m.Es. nicht ein koloristisches Phänomen, sondern einen maltechnischen Sachverhalt.
- [11] Ob die gemeinten Skizzen tatsächlich bei der Vorbereitung der großen Gemälde entstanden sind, oder Ricordi, also vom Maler selbst hergestellte kleine Erinnerungsfassungen darstellen, wird des öfteren erörtert unter der stillschweigenden Voraussetzung, daß Skizzen, die im Besitz des Rubens verblieben sind, nur Ricordi sein können, denn als Modelli würden sie eo ipso in die Hände des Auftraggebers gelangt sein, so auch im AK 1984, a.a.O., (Anm. 1), S. 44 (Groningen). Eine solche Voraussetzung jedoch kann nicht immer akzeptiert werden. Unwahrscheinlich wäre sie z.B. bei der Skizze für die Vallicella-Madonna in Wien: Held 1980,

(a.a.O., Anm. 3), Nr. 397, Bild 387. Da diese Skizze durchaus gleichartig zu sein scheint wie diejenige in Wien für die Beschneidung (Held, a.a.O., Nr. 331, Bild 326) dürfte auch diese kein Ricordo, sondern ein Modello gewesen sein, den der Auftraggeber gar nicht zu Gesicht bekommen hat.

Zu den auf Papier gemalten Skizzen von Rubens' Lehrer Otto van Veen vgl. AK Paris Louvre, Rubens, Ses Maitres, ses Eleves, Paris 1978, Nr. 125, 131.

- [12] Held 1980, Nr. 397, Öl/Leinwand auf Eiche aufgezogen 105×74 cm. – Held 1980, Nr. 331, 105×74 cm. – Heribert Hutter, P.P. Rubens in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, AK Wien 1977, S. 18, Nr. 4 und 5 m. Abb.
- [13] Held 1980, Nr. 350, Bild 345. – John Rowlands, Rubens. Drawings and Sketches. AK Department of Prints and Drawings, British Museum London 1977, Nr. 55 und Nr. 56, Abb. S. 60.
- [14] Held 1980, Nr. 325, Bild 322, 54,4×76,4 cm. – AK Rotterdam, 1984, (a.a.O., Anm. 1), Nr. 3, Farbtafel III.
- [15] Held 1980, Nr. 430, Bild 417, 48,7×39 cm. „Um 1620“. Hans Vlieghe, Corpus Rubenianum L. Burchard (von jetzt ab CR), Band VIII, Saints II, Brüssel 1977, Nr. 159, S. 172, Abb. 132. – Richard Oldenbourg, P.P. Rubens, des Meisters Gemälde. 4. Auflage (1921), S. 234 (ab jetzt: KdK mit Seitenangabe).
- [16] E. Hubala, Figurenerfindung ..., a.a.O., (Anm. 4), S. 142 ff. – E. Hubala, P.P. Rubens, Die Gemälde im Städel, a.a.O., (Anm. 6), S. 32 f. – Hans Sedlmayr, Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens. In: Hefte des kg. Instituts der Universität München, 9/10, 1964, S. 43–55, besonders S. 47 f. und S. 50.
- [17] Held 1980, Nr. 428, Bild 415. – H. Vlieghe, a.a.O. (Anm. 15), S. 171. Öl/Leinwand, 79×106 cm. „Um 1602“.
- [18] Richard Oldenbourg, Die Nachwirkungen Italiens auf Rubens und die Gründung seiner Werkstatt. In: Jb. der Sammlungen des Kaiserhauses 34, 1918, wieder abgedruckt in: R. Oldenbourg, P.P. Rubens, hrsg. von W. v. Bode 1922, S. 58–131.
- [19] J.S. Held, Rubens – Selected Drawings, London 1986², Nr. 229, Farbtafel 8 (mäßig!): Goauche, über schwarzer Kreide auf leicht bräunlichem Papier, 37×63,9 cm, Cabinet des Dessins 20.183 (Lugt, Nr. 1014). Held lehnt die Vermutung von Glück Haberditzl und von Burchard-D'Hulst ab, daß Rubens Ölfarbe gebraucht habe. Vgl. auch Held 1980, Nr. 244, Bild 253.
- [20] John Rowlands, a.a.O., (Anm. 13), Nr. 191 und Farbtafel auf S. 103: Wasserfarben und Deckfarben, 20,4×30,8 auf Papier, Inv. 1859-8-6-60, Nr. 192: Die Landschaft aus Oxford, Asmolean Museum, Öl auf Holz, 27×39 cm (für die Landschaft mit Hirt und Herde in der National Gallery London, ca. 1638, verwendet). – Kristina Hermann-Fiore, Rubens und Dürer (in: P.P. Rubens, Kunstgeschichtl. Beiträge ..., a.a.O., Anm. 8), S. 125 weist nach, daß sich die Londoner Landschaftsaquarelle Dürers noch 1637 in Holland befanden, womit die Wahrscheinlichkeit größer wird, daß Rubens sie kennengelernt habe. Diese Landschaftsskizze war auch in Antwerpen auf der Rubens-Ausstellung 1977 (AK 1977, S. 169 f.) zu sehen. Burchard-D'Hulst (Rubens-Drawings, Brüssel 1963, Nr. 208: Deckfarben und Tempera, d.h. Wasserfarben, 43,5×59 cm) bespricht das Blatt, das m.Es. zu Unrecht vereinzelt Rubens zugeschrieben wird, ohne nennenswerte Gründe vorbringen zu können.
- [21] Bekanntlich enthält die Kreidestudie mit den Bäumen, die sich im Wasser abspiegeln in London (J. Rowlands, a.a.O., Nr. 195, S. 148 und Farbtafel auf S. 102) eine interessante Beschriftung von Rubens, welche das Spiegelbild der Bäume „bräunlich“ (?) und „perfekter“ bezeichnet als die Erscheinung der Bäume selbst. Rubens zeichnete auf Papier mit schwarzer, roter und weißer Kreide, also in der Manier „a trois crayons“.
- [22] Konrad Renger in: P.P. Rubens, Altäre in Bayern (d.h. im jetzigen Bundesstaat Bayern), AK München, Pinakothek 1990/1991, S. 36 ff. mit zahlreichen Farbdetails. Zum Kleinen Jüngsten Gericht: KdK, S. 195 (Holz 182×120 cm). – R. Oldenbourg, a.a.O., (Anm. 18), S. 169 f., dagegen: Katalog Alte Pinakothek, Ausgestellte Gemälde, München 1983, S. 447, Nr. 611.

- [23] KdK, S. 196, Holz 121×165 cm. – Kat. 1983, Nr. 324, S. 459. Die dort ohne Umstände als ein anscheinend gesichertes Datum mitgeteilte Entstehungszeit („aus stilistischen Gründen wird die Amazonenschlacht allgemein um 1615 datiert“, S. 460) erscheint mir keineswegs stilkritisch ermittelt, sondern ist wohl nichts Anderes als ein Stück Schreibtscharbeit: 1615 nämlich fand jener Besuch des Erzherzogpaares bei dem Kunstsammler und Kaufmann Cornelis van Geest in Antwerpen statt, der auf einem Gemälde des Willem van Haecht im Rubenshaus zu Antwerpen dargestellt wird, wobei der Maler auch Rubens anwesend sein läßt und über dem Kamin dessen Amazonenschlacht zeigt, die ja tatsächlich im Besitz Geests gewesen ist. Das Bild von Haecht ist post festum entstanden, es ist 1628 datiert. Aus diesem Bilddokument folgte wohl schon Philipp Rubens, daß sein Onkel die Amazonenschlacht 1615 gemalt habe, als er auf Anfrage des Roger de Piles dies Datum brieflich mitteilte. Ob aber das Bild von 1628 tatsächlich auch die Ausstattung des Gemachs von 1615 oder die von 1628 zeigt, ist offensichtlich überhaupt nicht geprüft worden, sondern wurde stillschweigend zusammen mit der Meinung des Philipp Rubens als schon feststehende Tatsache mit kolportiert und dann wohl als eine stilkritische Beobachtung ausgegeben. Stilkritische Urteile jedoch lauteten bisher alle ganz anders. Sie hielten sich an das feste Datum von Januar 1619, wo Rubens das Gemälde selbst nennt und man annehmen muß, es sei vollendet gewesen. Im übrigen wird 1984 gar keine stilkritisch argumentierende Literatur von dem zitierten Verfasser erwähnt.
- [24] E. Hubala, P.P. Rubens . . . , a.a.O., (Anm. 6), S. 15.
- [25] L. v. Puyvelde, a.a.O., (Anm. 1), S. 16. – Zum Münchener Sanherib: KdK, S. 156, Holz, 95×121 cm, Kat. 1984, S. 440, Nr. 326 (Eiche, 97,7×122 cm).
- [26] AK Wien, Kunsthist. Museum: P.P. Rubens, Wien 1977, S. 83 ff., Nr. 24, 27 (Skizzen zu den großen Altarbildern und diese selbst), Wunder des hl. Ignatius: Held 1980, Nr. 411, Bild 400, Eiche, 105,5×74 cm. – Wunder des hl. Franz Xaver, Held 1980, Nr. 407, Bild 396, Eiche, 104×72,5 cm. – Hans Vlieghe, Saints CR . . . , a.a.O., (Anm. 15), Nr. I, Nr. 104a, KdK, S. 204 und S. 205.
- [27] Held 1980, Nr. 5–38. – Rupert Martin CR: The Ceiling Paintings for the Jesuit Church Antwerpen, 1968, Nr. 207–214.
- [28] Paris Louvre, Held 1980, Nr. 9, Bild 10. – Martin, a.a.O., 1968, Nr. 11a, Abb. 63. – Die Kopien Abb. 64–67, KdK, S. 211 unten.
- [29] Das Deckenbild Tizians, jetzt Venedig, Sakristei der Salute, die Rubens-Nachzeichnung in der Albertina in Wien. AK Wien 1977, Die Rubenszeichnungen der Albertina, Nr. 56 (Kreide, Pinsel in Braun, Deckweiß, 33,2×24,8 cm).
- [30] Wien, Gemäldegalerie der Akademie. – Held 1980, Nr. 37, Bild 38. – Martin 1968, Nr. 28a, Abb. 152. – Heribert Hutter, a.a.O., (Anm. 12), S. 19, Nr. 10: Eiche, 30,8×45 cm.
- [31] Museen der Stadt Gotha, Schloß Friedenstein. – Held 1980, Nr. 27, Bild 28 (Athanasius), Nr. 31, Bild 33 (Blasius). – Martin 1968, Nr. 19b, Abb. 109, Nr. 21a, Abb. 115.
- [32] Prag, Národní Galerie. – Held 1980, Nr. 6, Bild 7. – Martin 1980, Nr. 40 Ia und Abb. 198. Vgl. Rudolf Wittkower, Gianlorenzo Bernini, The Sculptur of the Roman Baroque. London 1964², Abb. 59: Grabmal Papst Urbans VIII, 1928–47, Abb. 126: Grabmal Alexanders VII. usw.
- [33] AK Washington, National Gallery of Art 1990/1991: Anthony van Dyck (J.S. Held über die Skizzen ab Nr. 88), sowie AK 1984 Rotterdam, a.a.O., (Anm. 1), S. 87 ff. – Zum „derben“ Stil van Dycks vgl. Gustav Glück, van Dyck. Des Meisters Gemälde, Stuttgart 1931³ (KdK), S. XXVI ff., sowie G. Glück, Rubens, van Dyck und ihr Kreis (gesammelte Aufsätze I), Wien 1933, S. 275 ff.
- [34] Held 1980, Nr. 72, Bild 73: Triumph bei Juliers; Thuillier-Faucart 1972, S. 87, Fig. 75. – Held 1980, Nr. 79, Bild 81: Versöhnung von Königin und König. Thuillier-Faucart 1972, S. 92, Fig. 88. – Held 1980, Nr. 60, Bild 61: Der König sieht das Bildnis Marias. Thuillier-Faucart 1972, S. 76 f., Fig. 60.

- [35] Dürer gebraucht das Wort ganz im Sinne seiner Beobachtungen und Bemühungen um „richtige“ Proportionen bei der menschlichen Figur und beim Pferd. Vgl. Kristina Herrmann, a.a.O., (Anm. 8), S. 80 und Anm. 445 mit Hinweis auf Erwin Panofsky, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, in: Jahrb. f. Kunstwiss. 1926, S. 175 ff.
- [36] Held 1980, Nr. 412, Bild 401 zur Leningrader Skizze, die von Holz auf Leinwand übertragen wurde (52 × 83 cm); Varshavskaya, Rubens Paintings in the Hermitage Museum, 1975, S. 180–186, Nr. 31. Hans Vlieghe, a.a.O., (Anm. 15), Saints, II, 1973, Nr. 11b. – Zum Altarwerk: H.G. Evers, Rubens, München 1942, S. 348 ff., AK Wien, Kunsthist. Museum 1977/78: P.P. Rubens 1577–1640, S. 111, Nr. 47.
- [37] Held 1980, Nr. 120, Bild 123, Farbtafel 18. – E. Haverkamp-Begemann in CR X, 1975, Abb. 2, S. 95, Nr. 1a: 44 × 38 cm.
- [38] Held 1980, Nr. 210, Bild 219, Farbtafel 21, 28,1 × 27,6 cm.
- [39] Held 1980, Nr. 111, Bild 114, Farbtafel 12 („1626“): 31,5 × 32 cm. – Scribner, 1975, S. 519 f., Nr. 8.
- [40] Held 1980, Nr. 288, Bild 287–289, Farbtafel 24. – Jan Kelch, a.a.O., (Anm. 7), S. 74 f.
- [41] E. Hubala, Natur- und Kunststudium bei Rubens. Die Kopie als Mittel thematischer Erfindung. Vortrag 7.2.1988, München, Pinakothek. In: Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert“, Vortragsreihe der Bayer. Staatsgemäldesammlungen 1988, im Druck. – Vgl. Julius S. Held, Rubens und Tizian. In: Rubens Studien, Leipzig 1987, S. 105–123.
- [42] Delacroix, Tagebuch, 1. März 1859: „Wenn Rubens Leonardo, Michelangelo oder Tizian kopiert – und er kopierte unausgesetzt – erscheint das Wesentliche, Typische von ihm deutlicher, als in anderen originalen Arbeiten.“
- [43] AK Stockholm, „Bacchanals by Titian and Rubens“ (1987) = Nationalmuseum Bulletin Volume 11, Number 2, s.a. AK Madrid, Museo del Prado 1987: Rubens Copista de Tiziano.
- [44] Martin Warnke, Kommentare zu Rubens, Berlin 1965, S. 63 f.

Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 Rubens, Skizze für die Augustinermadonna, Frankfurt, Städel (Museumsfoto).
- Abb. 2 Rubens, Modello für die Augustinermadonna, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie (Museumsfoto).
- Abb. 3 Rubens, Rückseite der Skizze Abb. 1 (Museumsfoto).
- Abb. 4 Rubens, Modello für die Vallicella-Madonna, Wien, Gemäldegalerie der Akademie.
- Abb. 5 Rubens, Modello für die Große Epiphanie. Groningen, Museum.
- Abb. 6 Rubens, Marter der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen. Brüssel, kgl. Museum für Bildende Künste.
- Abb. 7 Rubens zugeschrieben, Modello für eine Ursulamarter. Mantua, Pal. Ducale.
- Abb. 8 Rubens, Minerva und Herkules bedrängen Mars von der mißhandelten Europa abzulasen. Paris, Louvre.
- Abb. 9 Rubens, Bachufer mit Weiden, Gebüsch und Bäumen. Landschaftsskizze, St. Petersburg, Eremitage.
- Abb. 10 Rubens, Das Große Jüngste Gericht. Detail. München, Pinakothek (Museumsfoto).
- Abb. 11 Rubens, Engelsturz für St. Peter in Neuburg. Detail. München, Pinakothek (Museumsfoto).
- Abb. 12 Rubens, Amazonenschlacht, Detail. München, Pinakothek (Museumsfoto).
- Abb. 13 Rubens, Wunder des hl. Franz Xaver, Detail. Wien, Kunsthistorisches Museum (Museumsfoto).
- Abb. 14 Rubens, Opferung Abrahams. Louvre, Paris.
- Abb. 15 Rubens, Der Kirchenvater Hieronymus. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste (Museumsfoto).

- Abb. 16 Rubens, Der Kirchenvater Athanasius von Alexandrien. Gotha, Museen der Stadt, Schloß Friedenstein (Museumsfoto).
- Abb. 17 Rubens, Vertreibung aus dem Paradies. Prag, Národní Galerie (Museumsfoto).
- Abb. 18 Rubens, Medicizyklus, Skizze: der Triumph von Juliers. München, Pinakothek, Detail (Museumsfoto).
- Abb. 19 Rubens, Medicizyklus, Skizze: Versöhnung von Mutter und Sohn (Museumsfoto).
- Abb. 20 Rubens, Medicizyklus, Skizze: Heinrich IV wird das Bildnis der Maria von Medici von Merkur gezeigt. München, Pinakothek (Museumsfoto).
- Abb. 21 Rubens, Ildefonso-Altar, Skizze, St. Petersburg, Eremitage (Museumsfoto).
- Abb. 22 Rubens, Ildefonso-Altar, Mittelbild der Innenseite. Der hl. Ildefonso erhält das Skapulier von Maria (Museumsfoto).
- Abb. 23 Rubens, Ildefonso-Altar, Außenflügel zusammengefügt: Die hl. Familie Jesu und des Johannesknaben unterm Apfelbaum (Museumsfoto).
- Abb. 24 Rubens, Achilles-Zyklus, Skizze: Taufe des kleinen Achill durch Thetis im Styx, Detail. Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen.
- Abb. 25 Rubens, Skizze: Phaetons Sturz. Brüssel.
- Abb. 26 Rubens, Eucharistie-Zyklus, Skizze: die Anbetung der Eucharistie, Chicago, Art Museum.
- Abb. 27 Rubens, Sieg Kaiser Karls V. über die Türken vor Tunis, Detail. Berlin, SMPK, Gemäldesammlung (Museumsfoto).
- Abb. 28 Tizian, Bacchanal auf der Insel Andros. Madrid, Museo del Prado (Museumsfoto).
- Abb. 29 Rubens, Kopie nach Tizians Andriern, Detail. Stockholm, Nationalmuseum (Museumsfoto).